دو ماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۶، شمـارهٔ ۲۱، مرداد و شهریور ۱۳۹۷

تجربهٔ کوچ و انعکاس آن در شعرهای عامیانهٔ بختیاری

مهرداد اکبری گندمانی [*۱] فرهاد کرمی [۲]

(دریافت: ۱۳۹۶/۱/۲۵، پذیرش: ۱۳۹۷/۴/۴)

چکیده

این مقاله در صدد پاسخ دادن به این پرسش‌هاست که تجربهٔ کوچ چه تأثیری بر شعر بختیاری داشته است و اینکه این اشعار چگونه دنیای درون و بیرون یک ایلیاتی کوچنده را تعبیر و تفسیر می‌کند. در این جستار تلاش شده است تا آن بخش از وجوه صوری و محتوایی شعر بختیاری ـ که از تجربهٔ بزرگ و محوری کوچ شکل گرفته است ـ تحلیل و بررسی شود و وجوه فلسفی و زیبایی‌شناختی این تجربه از خلال ابیات و سروده‌های عامیانه بازنمایی و تبیین گردد. مبنای نظری این پژوهش بر اساس کتاب ***هنر به‌مثابهٔ تجربه*** نوشتهٔ جان دیویی شکل گرفته است که در آن از دو گونه تجربه نام می‌برد: «تجربهٔ منقطع» و «تجربهٔ کامل». در این نوشتار، به این مسئله پرداخته شده است که تجربهٔ کوچ تجربه‌ای است که هر سال در فرمی نظام‌مند و آیینی تکرار می‌شود و تجربه‌ای کامل را شکل می‌دهد. حاصل آنکه این تحقیق نشان می‌دهد که تجربهٔ کوچ به‌عنوان یک تجربهٔ محوری و بزرگ، چگونه ذهن و عین انسان کوچنده را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ به‌طوری که شعر عامیانهٔ بختیاری، هم از حیث فرم و هم از نظر محتوا، تحت تأثیر تجربهٔ کوچ شکل گرفته و بدین ترتیب دنیای ذهنی و نظام معرفتی و زیبایی‌شناختی انسان کوچنده را در فرمی کلی‌تر به شیوهٔ زندگی او پیوند داده است.

واژه‌های کلیدی: تجربهٔ شاعرانه، تجربهٔ کوچ، شعر عامیانهٔ بختیاری.

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک (نویسندهٔ مسئول).

[*] m-akbari@araku.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک.

۱. مقدمه

در جهانی که در آن سکنی گزیده‌ایم، یعنی جهان امروز، مهم‌ترین مناسبات و تعاملات میان مردمان، بر اساس زندگی شهرنشینی شکل می‌گیرد. این شیوه از زیستن، معمولاً زمینه‌های مناسبی در جهت شکل گرفتن تجربه‌های واحد و کامل به دست نمی‌دهد. مارشال برمن در کتاب ***تجربهٔ مدرنیته*** در بحث «گم کردن هاله» به گمشدگی انسان امروز می‌پردازد و می‌نویسد که انسان در «خیابان» چیزی را از دست داده است که همواره با او و جزئی از او بوده است. چیزی همچون هاله که دیگر هرگز به‌دستش نخواهد آورد (برمن، ۱۳۸۹: ۱۹۱-۱۹۳). یکی از معدود زمینه‌های تجربه‌های واحد و کامل در دنیای امروز، زندگی کوچ‌نشینی است که آثار تجربه‌های کامل را حتی در جزئی‌ترین جنبه‌های آن می‌توان به‌آسانی تشخیص داد. اشعار کوچ‌نشینان بختیاری نیز از این قاعده مستثنی نیست. بر این اساس، نخستین پرسش اصلی این نوشتار دربارهٔ این مسئله است که تجربهٔ کوچ چه تأثیری بر شعر مردمان بختیاری نهاده است؟

یکی از آثاری که در پاسخ به این پرسش، بسیار راهگشاست، کتاب ***هنر به‌مثابهٔ تجربه*** نوشتهٔ جان دیویی است. افزون بر این کتاب، روش و نگاه نگارندگان حاضر، تا اندازه‌ای به روش‌ها و نگرش‌های پدیدارشناسان نزدیک است. به همین سبب، در اینجا، مفهوم تجربه با مفاهیم دیگری همچون فرم، شیء و زیبایی و شناخت و ... پیوند یافته است و بدین ترتیب، بنای این نوشتار بر ایده‌ای استوار گشته است که صبغهٔ ادبی شعر کوچ را نیز باز می‌نمایاند.

یکی از دلهره‌های جهان مدرن، دلهرهٔ محو شدن تجربه از جهان است. اکثر نویسندگان حوزهٔ مدرنیته، از هایدگر گرفته تا والتر بنیامین و منتقدان بعدی، این مسئله را هشداری برای جهان امروز دانسته‌اند. تری ایگلتون به این نکته اشاره می‌کند که مدرنیته انسان امروز را از چیزهای زیادی محروم کرده است؛ چیزهایی همچون اسطوره، خویشاوندی، سنت و همبستگی (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۳۹). مدرنیته «چیزی را از بین برده است که ارزنده‌ترین رسانهٔ انتقال تجربه بود: سنت ... . در دنیای بینش‌های گذرا و وقایع آنیِ تاریخ مصرف‌دار، هیچ چیز آن قدر نمی‌پاید که ردی عمیق بر حافظه به جای بگذارد. ردی بر حافظه که تجربهٔ اصیل نیازمند آن است» (همان‌جا).

آنچه به عنوان آثار هنری و ادبی از انسان و جوامع انسانی به جای مانده است و می‌ماند، همواره تعبیرها و تأویل‌ها و حتی تعریف و تمجیدهایی در پی داشته است و خواهد داشت. به طور معمول، پیامد برخوردهایی از این دست، با آثار هنری و ادبی، اندک اندک به لایه‌های تفسیری منسجم و نامنسجمی تبدیل می‌شود تا زیبایی‌ها و معناهای آن آثار را بازنمایی کند. حتی می‌توان گفت آن دسته از گفته‌ها و نوشته‌هایی که به حوزهٔ ارج‌شناسی مربوط می‌شوند نیز بر موقعیت ادراکی سوژه‌ها، در مقام خوانندگان، اثر می‌گذارد.

با تکیه بر این دیدگاه که خود آن آثار هنری و ادبی حاصل بازنمایی‌های هنرمندان و نویسندگان و شاعران بوده است و تحت فرایندهایی شکل گرفته‌اند که از تجربه‌های زیسته و پیوسته و نیز از تعاملات پیچیدهٔ عین و ذهن ناشی شده‌اند، برخوردهای بعدی با این آثار هنری و ادبی، بازنمایی‌ها و تفسیرهای ضمنی بسیاری را در پی دارد که در گذر زمان بر نوع برخورد و شناخت ما نسبت به آن آثار تأثیر می‌گذارد و زمینه‌ها و جنبه‌های معناشناختی و زیباشناختی آن آثار را به گونه‌ای باز می‌نمایانند که گویی معنا و زیبایی، در واقع، همان چیزی است که تفسیرهای ثانوی نشان می‌دهند.

چنین برخوردهایی که در مراحل ابتدایی به‌عنوان حاشیه‌های آثار مطرح می‌شوند، کم کم مراحل حاشیه‌ای بودن خود را پشت سر می‌گذارند و اصل آثار هنری و ادبی را که از تجربه‌های بلافصل (و یا تجربه‌هایی که قسم اعظمشان بلافصل است) پدید آمده‌اند، به عقب می‌رانند و به مرکزهایی در جهت ارائهٔ زیبایی و معنا تبدیل می‌شوند و بدین سان، زمینه‌های ذهنی و تفسیری و عاطفی و گاه فلسفیِ ثانوی، آن آثار را به «قلمروی مجزا» و جدای از زندگی و تجربه‌های زیسته‌ای سوق می‌دهند که قلمرو حقیقی آن آثار است (دیویی، ۱۳۹۱: ۱۲).

چنین حاشیه‌هایی که خود، به‌تدریج به مرکز تبدیل شده‌اند، با حرکت از زمینه‌های عینی به سمت زمینه‌های ذهنی، هنر و ادبیات را در وضعیت رسوب‌یافتگی ذهنی قرار می‌دهند و در این فرایند، آثار منبعث از جهان به‌مثابهٔ متنی عینی و زندگی بالفعل، که قابل مشاهده و خواندن است و می‌توان آن را به شکل‌های گوناگون به سطوح دیگر انتقال داد، تبدیل به انباشته‌های ذهنی و نظری و کلیشه‌ای می‌شوند که خود، در بسیاری

موارد، پایه و زمینهٔ شکل‌گیری آثار هنری و ادبی و تفسیری بعدی می‌گردند. در چنین وضعیتی، آن دسته از آثاری که از عمیق‌ترین و حیاتی‌ترین محرک‌های بیرونی و درونی ناشی شده‌اند، جای خود را به آثار و ساختارهایی می‌دهند که فاقد تپندگی و زندگی و پویایی لازم در جهت تبدیل شدن به آثار بزرگ هنری و ادبی هستند.

دومین پرسشی که در این جا شکل می‌گیرد، پرسشی است که از دیرباز، ذهن بسیاری از اندیشمندان را به خود مشغول کرده است؛ لذا هم‌نوا با یکی از این اندیشمندان، یعنی گامبریچ این مسئله مطرح می‌شود که : «هنر پیش از آنکه در قید و بندهای کنونی آکادمی‌ها گرفتار شود، چه معنایی برای انسان داشت؟» (برای تفصیل بیشتر ر.ک: گامبریچ، ۱۳۸۸: ۲۹۱-۳۲۲). یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های تولستوی در کتابِ ***هنر چیست؟*** نیز همین مسئله است. او هنر کنونی شهری را که در اماکنی خاص برای مردم شهرنشین امروز «قابل حصول» است، هنری می‌داند که بیشینهٔ مردم در پدید آوردن آن نقشی نداشته‌اند و درواقع چنین هنری به آن‌ها، بدون آنکه نقشی در پدید آوردن آن داشته باشند، «تحمیل شده است» (تولستوی، ۱۳۸۴: ۸۰).

۲. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ شعر عامیانهٔ بختیاری پیش از این پژوهش‌هایی صورت گرفته است. برخی از این پژوهش‌ها گردآوری و تدوین اشعار عامیانه را ـ که اغلب به‌صورت شفاهی در میان مردم رواج داشته است ـ وجههٔ همت خود قرار داده‌اند و برخی هم‌زمان به تحلیل و نقد و بررسی این اشعار هم پرداخته‌اند. از پژوهش‌های دستهٔ نخست می‌توان به کتاب‌های ***اشعار و ترانه‌های مردمی بختیاری*** از بیژن حسینی (۱۳۸۶) اشاره کرد. در این کتاب با ذکر برخی از شعرها و ترانه‌ها به نمونه‌هایی از آثار ادبی بختیاری دربارهٔ جنگ‌ها و حماسه‌ها پرداخته شده است. البته، نویسنده به جنبه‌های زیبایی‌شناختی و فلسفی اشعار نپرداخته است. اثر دیگر مقالهٔ «گونهٔ ترانه‌های عامهٔ بختیاری» نوشتهٔ عباس قنبری عدیوی (۱۳۹۰) است. در این مقاله به کارکردهای فرهنگی و اجتماعی گونه‌های ادبی بختیاری با تکیه بر آثار فولکلور پرداخته شده است. اثر دیگر کتاب ***بختیاری در جلوه‌گاه فرهنگ*** نوشتهٔ عبدالعلی خسروی (۱۳۷۹) است. در این کتاب نویسنده به

باورها و آیین‌های قوم بختیاری می‌پردازد و بسیاری از این آیین‌ها را دارای پیشینه‌ای بسیار قدیم (ازجمله مهرپرستی) می‌داند. در قسمت‌های مختلف این کتاب، نمونه‌های مختلفی از اشعار بختیاری به دست داده شده و با این باورها و آیین‌ها پیوند داده شده است. همچنین می‌توان به کتاب ***ترانه‌ها و مثل‌های بختیاری*** از احمد عبداللهی موگویی (۱۳۷۲) اشاره کرد. از ویژگی‌های مهم این کتاب آن است که بسیاری از ترانه‌ها و مثل‌های بختیاری برای نخستین بار در این کتاب معرفی شده‌اند و نمونه‌هایی از ناشناخته‌ترین جلوه‌های بختیاری به‌دست داده شده است. از آثار دستهٔ دوم، مقالهٔ «بررسی ترانه‌های کار در عشایر بختیاری» از جهانگیر صفری و ابراهیم ظاهری (۱۳۸۸)، منتشرشده در ***فرهنگ مردم*** و مقالهٔ ماندانا جمشیدیان (۱۳۹۰) با عنوان «برزگری‌ها ترانه‌های کار درو در بختیاری» را می‌توان نام برد که هر دو ضمن به دست دادن نمونه‌های مناسب اشعار عامیانه، به تحلیل و بررسی درون‌مایهٔ اشعار پرداخته‌اند. همچنین ایرج افشار سیستانی (۱۳۸۳) در مقاله‌ای با عنوان «هنر و فرهنگ مردم (جامعهٔ عشایر بختیاری)» به بررسی ابعاد مردم‌شناختی هنر و فرهنگ بختیاری پرداخته و در ضمن به برخی ترانه‌ها و اشعار عامیانه این منطقه اشاره کرده است.

گفتنی است هیچ کدام از منابع یادشده به تبیین فلسفی و زیبایی‌شناختی تجربهٔ کوچ و تأثیر آن بر فرم و محتوای شعر عامیانهٔ بختیاری نپرداخته‌اند و عموماً فاقد نگاه فلسفی و دید نظری قوی هستند و تحلیل خود را بر درون‌مایه و بررسی مضمون‌ها و برخی نکته‌های مردم‌شناختی یا ویژگی‌های صوری آشکار متون متمرکز ساخته‌اند.

۲. بحث

برای به‌دست دادن تصویری از کوچ که درکی نظام‌مند از این تجربهٔ منسجم ارائه بدهد، ناگزیر باید به بحث دربارهٔ تجربهٔ کامل پرداخت؛ تجربه‌ای که آغاز و میانه و پایانی دارد و از عمیق‌ترین نیازهای حیاتی انسان کوچ‌نشین مایه می‌گیرد. برای رسیدن به این مهم، باید به فرایند شکل‌گیری و بسط این تجربه از پنهان‌ترین سایق‌ها تا آشکارترین جلوه‌های آن ـ که در نهایت به فرمی آشکار منجر می‌شود ـ پرداخت. اینکه تجربه چگونه به فرم تبدیل می‌شود و فرم چگونه در تجربه تنیده می‌شود و در نهایت، این فرم که با

عناصر زیباشناختی متنوع ارائه می‌شود، چگونه فردیت و حس جمع‌گرایی کوچ‌نشین را در برمی‌گیرد، از مهم‌ترین مسائلی است که در این نوشتار مطرح می‌شوند.

۱-۲. چیرگی بر آشفتگی و خلأ و نیل به سوی هماهنگی و توازن

خان مالـل بگـوین ایلتـه بکـن جَـم گرمسیره غَر گِرُه سـرحده شـونَم[۱]

برگردان: به خان بگویید ایلت را جمع و جور کن و آمادهٔ کوچ شو؛ چرا که گرمسیر پر از گرد و غبار شده و سردسیر پر از شبنم [وقت کوچ شده].

در جهانی که پیوسته در معرض بی‌نظمی است، مردمان کوچ‌نشین (و اصولاً هر موجود زنده‌ای) تنها زمانی که در روابط منظم محیط خویش سهیم و شریک باشند، ثباتی را که ذاتی زیستن است، فراهم می‌آورند و این مشارکت هنگامی که بعد از یک مرحلهٔ اختلال و تعارض روی می‌دهد، نطفه‌های اوج و کمالی شبیه امر زیباشناختی را در بطن خویش دارد. چرخهٔ از دست دادن توازن و یکپارچگی با محیط و بازیابی آن، نه‌تنها در میان مردمان کوچ‌نشین استمرار می‌یابد؛ بلکه نزد آنان شکل آگاهانه هم پیدا می‌کند (دیویی، ۱۳۹۱: ۲۸). چنین آگاهی مستمر و چرخه‌واری، به شدت مبتنی بر عواطف پایه‌ای انسان است. به همین سبب است که آگاهی‌ای از این نوع همواره به نوعی حرکت منجر می‌شود؛ حرکتی که دست یافتن به انطباق، از نتایج آن است. اساساً پیامد چنین انطباق‌هایی نیز به تصوری درخور از محیط منجر می‌شود و همین تصور «به دارندهٔ آن حسی قوی از امنیت و ایمنی عاطفی می‌بخشد» (پرتوی، ۱۳۹۲: ۱۱۴).

در تجربه‌هایی از قبیل تجربهٔ کوچ، عواطف تابع عینیت و تنش‌های زندگی ملموس‌اند و نه عکس آن. هماهنگی درونی نیز تنها زمانی حاصل می‌شود که به شیوه‌هایی با محیط خویش کنار بیاییم. چنین چیزی وقتی بر پایه‌ای غیر از پایهٔ عینی روی می‌دهد، موهوم است. در روند زیستن، نیل به دوره‌ای از موازنه، در عین حال، آغاز رابطه‌ای از نو با محیط نیز هست؛ رابطه‌ای که قابلیت سازگاری‌های تازه‌ای را با خود به همراه می‌آورد که باید با جدّ و جهد حاصل شوند. زمان به اوج رسیدن در عین حال زمان از نو آغاز کردن است (دیویی، ۱۳۹۱: ۳۲). در این کشاکش‌ها نوعی تلاش خودآگاه و ناخودگاه در جهت رسیدن به توازن در میان است؛ نوعی اثبات هستی

فعالانه (و نه منفعلانه) در میان بی‌هماهنگی جریان تغییرات پیوسته که طرحی نسبتاً روشن را می‌طلبد. دیویی به این مسئله اشاره می‌کند که «جدا از رابطهٔ روندهای تعارض و کامروایی چرخه‌وار در زندگی حیوانی، تجربهٔ طرح و نقشه‌ای نمی‌داشت» (همان، ۴۴).

این تلاش، به منظور رسیدن به نوعی توازن، از درونی‌ترین جنبه‌ها و انگیزه‌های درونی مایه می‌گیرد. شرکت جستن فعال در جهت پر کردن خلأهایی که از درون و بیرون حس می‌شود. البته همواره این نکته را باید در نظر گرفت که انگیزهای درونی شدیداً تحت تأثیر اوضاع محیطیِ بیرونی شکل می‌گیرند. این توازن هر چند موقتی، به فرم و در نهایت به نوعی انسجام ادراکی منجر می‌شود که خواه ناخواه شعر او (کوچ‌نشین) را نیز در بر می‌گیرد، تداعی‌هایش را تنظیم می‌کند و به آن‌ها ساختار می‌دهد. او در جست‌وجوی نظم به احساسات و عواطفی هماهنگ دست می‌یابد. شاید بتوان گفت که ساختار تصویرهایش نیز از همین امر مایه می‌گیرد. این ثباتی که ذاتی زیستن است و تلاشی که برای رسیدن به آن می‌شود، تنها پس از مرحله‌ای از اختلال و تعارض روی می‌دهد.

چه خوبه مالا ونن مین مرغزاری   کومیتچال زین کنی بازی درآری
کومیتچال زین کنی بری به یورقه   لغمس طلا گری نالاس نرقه
قالیانه فرش کنین همه یک انداز   میشکال بگویین هف کن مین ساز

برگردان: چقدر خوب است که ایل در مرغزاری سرسبز بار بیفکند و اسب کومیتچال را زین کنی و به بازی واداری. اسبت را زین کنی و یورتمه بدوانی، لگامش را طلا بگیری و نعل‌هایش را نقره. قالی‌ها را همه به یک اندازه فرش کنید و به میشکال (نوازندهٔ سازهای محلی) بگویید تا در ساز شادی بدمد.

حرکت کوچ‌نشین با مرگ و زندگی در هم تنیده است. ترس و امید بدان پیوسته است. او به همراه ایل از مرگ می‌گریزد؛ زیرا فقدان گیاه، فقدان زندگی است. زندگی ایلیاتی پیوند مستقیم با چرخهٔ زیست گیاهان دارد. حرکت آن‌ها مبتنی بر برآمدن سبزه‌زاران و علوفه و همچنین مرگ علفزار است. از این روست که قوی‌ترین انگیزه‌های درونی را هنگام عزیمت در خود می‌یابد. او به همراه ایل، به سویی می‌رود که زندگی جریان دارد و به این ترتیب است که تنش عضلاتش به یاری خدا او را به

سوی چراگاه می‌برد. در این ورطه، ظریف‌ترین حالات و مناسبات عاطفی نیز با وضعیت‌های ناشی از فقدان و سرشاری و تقلا و دستیابی درگیر می‌شود و از این روست که عشق نیز آغشته به مرگ و زندگی می‌شود.

خدایی که او می‌شناسد، خدایی است که با پیوند یافتن با واسطه‌ای آشنا عینی می‌شود؛ سوگندهایی که می‌خورد نیز به همین گونه است؛ یعنی معمولاً وقتی نام خدایش را بر زبان می‌آورد، معمولاً نام پیری یا امامی که زیارتگاه او را از نزدیک می‌شناسد و بارها از او یاری خواسته و برای او نذر و نیاز کرده است، پس از آن بر زبان می‌آورد تا احساس‌های معنوی و ذهنی را که چندان برایش قابل درک نیست، ملموس‌تر کند.

تونخدا، تون سید ممّد بیو سر مزارم کل بزن سرو بخون وا کن قطارم

برگردان: تو را به خدا، تو را به سید محمد، قسم می‌دهم که [پس از مرگم] سر نعشم بیایی و کِل بکشی و سرود [اشعار مخصوص عروسی] بخوانی و قطار فشنگم را از کمرم باز کنی.

پدیدارشناسی «مرلوپونتی» بر این اصل استوار است که بدن «من» نظرگاه من به روی جهان است. او در بحث از ادراک از کلمهٔ «ذهن» استفاده نمی‌کند؛ بلکه چنین باور دارد که «ادراک پدیداری جسمانی یا بدنی است؛ یعنی ما حالات حسی خودمان را نه به‌صورت صرف حالات ذهن، بلکه به‌صورت حالات بدنمان تجربه می‌کنیم» (کارمن، ۱۳۹۴: ۱۲۴). خدای کوچ‌نشین نیز در هیجانات و تنش‌هایی که هنگام غلبه بر موانع و گذار از مراحل مختلف، ایجاد می‌شود، به یاری او می‌شتابد. در هیجاناتی که گاه سرورآمیزند و گاه رنج‌آلود، خدای کوچ‌نشین او و زن و فرزندان و حیواناتش را از خطرات پیاپی نجات می‌دهد و به دست‌ها و پاهایشان نیرو می‌بخشد. با این وصف، او خدای خود را به جای آنکه در ذهن و در دوردست‌ها بیابد، در تنش‌های جسمانی و گذار از موانع طبیعی لمس می‌کند؛ درست به همان گونه که زندگی خاص خود و راهش را به گونه‌ای ملموس درک می‌کند.

۳. از تجربه تا فرم

در راه کوچ و در کشاکش آشوب‌های طبیعت و تلاش در جهت غلبه بر آن‌ها، نوعی توازن و انطباق شکل می‌گیرد. ضرورت کوچیدن هنگامی پدید می‌آید که علفزار و چراگاه خشک شده است و بیم مرگ می‌رود. این موازنه و هماهنگی از دل تنش‌ها و به موجب تنش‌ها پدید می‌آید؛ از این رو، بازیابی آن در سکون و به‌طور قالبی امکان‌پذیر نیست. چرخه و آهنگ مداومی که در این موقعیت‌ها ایجاد می‌شود، برخی از رفتارها و کنش‌های کوچ‌نشینان را به مناسک و آیین‌هایی شبیه می‌سازد که هر سال و در موقعیت خاصی اجرا می‌شوند. از دیرباز و در هنگام کوچ رسم چنین بوده است که توشمال / نوازندهٔ ساز و دهل پا به پای کوچ‌نشینان و به‌عنوان عضوی از سلسله‌مراتب ایلی، در منزلگاه‌ها و استراحت‌گاه‌های مختلف و بنا به ضرورتِ اتفاقات و حوادث مسیر، بساط ساز و دهل را برپا می‌کرد و جمعیت کوچنده را با موسیقی آیینی خود به مبارزه و تلاش بیشتر تهییج و تشویق می‌کرد. پیش از برچیدن چادرها و حرکت دادن ایل، مراسم رقصی برپا می‌شده است و نخست، زنان دایره‌وار و با حرکاتی موزون و دستمال به دست، به آهنگ ساز می‌رقصیدند و سپس، ریتم ساز تندتر می‌شد و مردان ایل گرد می‌آمدند و دو مرد در میانه می‌رقصیدند؛ چنان که یکی از مردان چوبی کوچک در دست داشت و حالت هجومی به خود می‌گرفت و مردی دیگر چوبی بزرگ در دست، در وضعیت دفاعی می‌ایستاد واین عمل به طور چرخه‌ای، تکرار می‌شد. این جشن آیینی همواره و به هر مناسبت شادی‌آفرینی با طول و تفصیل اجرا می‌شد که به نوعی تمرین مبارزه و استقامت برای بازسازی بحران‌هایی تلقی می‌شود که از جانب بیگانگان و راهزنان بر آن‌ها تحمیل می‌شود و آمادگی روانی و جسمی فرد را می‌طلبد. افزون بر جنبهٔ حماسی آن، به‌سبب همراهی با موسیقی و رقص آیینی خاص، هم‌زمان نوعی هنر نیز محسوب می‌شود. البته، نه چنان که پیش‌تر اشاره شد، هنر گریزان از زندگی و نه هنری که در موزه‌ها و نگارخانه‌ها و کتابخانه‌ها، به دور از تنش‌های روزمره، قرار گرفته است.

در این وضعیت، ترس از مرگِ ناشی از خشک شدن چراگاه و احساس خلأ و تعارض و از دست دادن توازن بیرونی با محیط و سپس توازن درونی با این وضعیت،

پویایی و تلاشی را می‌طلبد که هر سال، تقریباً در همین موعد از سال تکرار می‌شود. این تکرارِ چرخه‌وار برای چیرگی و تسلط بر تغییرات پیوسته‌ای است که مردمان کوچ‌نشینِ همواره احساس می‌کنند. این چنین است که مرگ و زندگی و سرنا و طبل و زن و رقص و آواز و کنش‌های هجومی و دفاعی و رفتنی که هر سال تکرار می‌شود، در کنار هم می‌نشینند و بدین‌سان، آوازی که در این میانه خوانده می‌شود نیز هم از لحاظ ریتم و هم از لحاظ شعر، با چنین وضعی هماهنگ است و به هیچ روی، از چنین زندگی‌ای به دور نیست.

کاشکی یه سال همه مالا بار بوونن کل یک	بنگ بکنین که بُهونانه بزنن کل یک
شو که اَوی یه تش تنگی بزنیم منه چاله	دست یکه بگریم و جار بزنیم همه ماله
کر بگوویین میشکاله هف بکنه به منه ساز	دور بگریم و بوازیم گو همه چوپی و سرناز
گو بگوویین میشکاله هف بکنه منه ساز	در تو بزن کل و گاله، کر تو وریست و بواز
ره بکنین که به میدون بیان یه دو تا کر چو باز	کل بزنن همه درگل چی قهقه کوگ تاراز

برگردان: کاشکی یک سال همهٔ ایل‌ها با یکدیگر کوچ کنند و صدا کنند که بهون‌ها (چادر ایلی) را در کنار هم بر پا کنند. شب که از راه رسید، آتش بزرگی در چاله (چاله‌ای که در آن آتش روشن می‌کنند) بیفروزیم و دست همدیگر را به مهر بگیریم و همهٔ اهالی ایل را صدا بزنیم. آهای پسر! به توشمال ایل (نوازنده) بگویید تا در ساز خود بدمد و ما هم به شادی دور او حلقه بزنیم و رقص چوبی و سرناز را آغاز کنیم. آهای برادر تو هم میرشکار (نوازندهٔ ایل) را صدا کن و بگو که در ساز خود بدمد. آهای دختر تو کل و فریاد شادی بکش و آهای پسر ایل تو هم برخیز و به رقص چوپی بپرداز. اجازه بدهید تا دو جوان چوب‌باز ماهر به میدان مبارزه درآیند و دختران مانند قهقههٔ کبک‌های تاراز به کل و شادی فریاد سر کنند.

به این سبب است که در شعر کوچ همواره عشق و حماسه و مرگ و زندگی و ماندن و رفتن و رقص و نبرد همواره تقابل‌هایی می‌سازند که می‌توان گفت آشکارا تقابل‌هایی ظاهری هستند که هر سو از آن‌ها شدیداً با سویهٔ مقابل خود پیوند دارد و در هم تنیده است و درواقع، هر سو چنانکه دریدا می‌گوید سازندهٔ سویهٔ دیگر است. مفهوم Differance (تفاوطِ) دریدا را در این تقابل‌ها به‌آسانی می‌توان تشخیص داد؛

زیرا خلاف هنرهای موزه‌ای و کتابخانه‌ای ـ که معمولاً تقابل‌های دوگانه به گونه‌ای موقعیت می‌یابند که یک سو همواره دیگر سو را سرکوب می‌کند و پنهان می‌سازد ـ در هنر و شعر بختیاری، هر سو از تقابل‌ها ـ حتی در نخستین نظر ـ سویهٔ دیگر را آشکار می‌کند و در ساختن معنا و زیبایی هم در سطح و هم در عمق معنایی و زیبایی، مشارکت دارد. از سوی دیگر، در موازنه‌های پایداری که همراه با تنش‌های پیاپی پدید می‌آید، فرم یا صورت کم کم شکل می‌گیرد. با حرکت به سوی پر کردن خلأها و چیرگی بر آن‌ها، تغییرات در هم می‌تنند و یکدیگر را حفظ می‌کنند. هر جا که این انسجام و پیوستگی هست، دوام نیز وجود دارد. در چنین وضعی، نظم از بیرون تحمیل نمی‌شود؛ بلکه از دل روابط و تأثیرات متقابل و تعامل‌های هماهنگ نیروها شکل می‌یابد. چنین نظمی که مردمان کوچ‌نشین در جست‌وجوی آنند، از آن رو که نظمی فعال است (و نه چیزی ایستا به سبب بیگانه بودن با آنچه در جریان است) خود به خود می‌بالد و گسترش می‌یابد و هر چه می‌گذرد، اقسام بیشتری از تغییرات را در درون حرکت متوازن خویش جای می‌دهد.

نمونهٔ روشن این‌گونه فرم‌های هنری در شعر عامیانهٔ بختیاری ترانه‌های موسوم به «برزیگری» یا« بَورو» است. این اشعار را عموماً برزگران یا دروگرانی می‌خوانند که در منطقهٔ گرمسیر (خوزستان) مشغول به کار درو هستند و خانواده و ایلشان به سردسیر یا ییلاق (بازفت در چهارمحال و بختیاری) کوچ کرده است (صفری و ظاهری، ۱۳۸۸: ۱۷۱). ساختار شعرهای برزیگری بر اساس بیت‌های فردی است که از زبان دو راوی (یک مرد و یک زن) خوانده می‌شوند و در عین استقلال معنایی از نظر فضا و حس و حال شاعرانه در محور عمودی وحدت و انسجام تام دارند. از آنجا که این اشعار «بیت» (به معنای مقامی موسیقایی هستند که به آواز خوانده می‌شوند) (افشار سیستانی، ۱۳۸۳: ۱۹۵)، ساختاری متکرر و متقارن دارند که با حرکات منظم دستان دروگران و سایر حرکات اندام آن‌ها متناسب است. محور تمامی ابیات برزیگری مضامینی است که از یک سو نسبت انسان را با کاری که انجام می‌دهد (درو) نشان می‌دهد و از سویی دیگر تقابل دو فضا و محیط جغرافیایی متفاوت (گرمسیر وسردسیر) را ـ که هر کدام برانگیزانندهٔ حس و حال عاطفی خاص خود هستند ـ در فضایی سراسر عاشقانه و بافتی غنایی به تصویر

می‌کشد. این تصاویر تقابل حس ملال و دلتنگی از دوری یار و خستگی ناشی از کار در جغرافیای گرمسیر و حسرت و آرزوی او برای رفتن به سردسیر و پیوستن به یار و دیار و ایل را به ساده‌ترین وجهی نشان می‌دهد.

(مرد) گَره و گرما کَدُم ایکُنه درد — مَندُم به گرمسیر رنگم ایبوه زرد
کَن‌کَن مالا دلم ره وباسون — بیو بریم زار بزنیم جاوارگه‌هاسون
شَو دِراز و مَه بلند دِل نیگِره جا — یارِ خُم و سَرحَدهِ جا وَندِه تِهنا
چویلَ نیخُهُم چویل گیاهه — زلف یارمَ ایخوهم چی شَوَق سیاهه
کُه دِلانِ بِشکَنُم خاکِس بویزُم — مشک و عنبرس کنم سی زلف عزیزم
(زن) چَویل و برفو اینی دینِ دَستُم — نِخورُم، دَست ننهم، عَهد وا تو بَستُم
اَربه گَرماس گرَمِته یَو تو به خُم گوُ — کَدُمِه دولا کُنُم سایه سَرِت بو
چَویلِ وِ دَس بکَنُم وِ دِندونَ کُنُم پاک — بنُمس زیر سَرِ گلم زُلفِس نَگِره خاک

برگردان: از فرط گرما و سنگینی درو کمرم به درد آمده است؛ من در گرمسیر مانده‌ام و رنگم زرد شده است. ایل در حال کوچ است و دل من نیز در پی آن روانه است. بیا تا بر جای آن‌ها بنشینیم و زار زار بگرییم. شب دراز است و ماه در بلندای آسمان پیداست و یار من در سردسیر دور از من و تنها می‌خوابد. چویل را نمی‌خواهم که گیاهی بیش نیست؛ زلف یارم را می‌خواهم که چون شبق سیاه است. کوه دنا را می‌شکنم و خاکش را نرم می‌کنم و برای زلف‌های یارم مشک و عنبر می‌سازم. چویل و برفاب در کنار من است؛ ولی من نه از آب می‌نوشم و نه به چویل دست می‌زنم، چون با تو عهد بسته‌ام. اگر گرمای گرمسیر تو را اذیت می‌کند به خودم بگو تا قامتم را خم کنم و برای تو سایه‌بان بسازم. چویل را با دست می‌کنم و با دندان پاک می‌کنم و زیر سر یارم می‌گذارم تا خاک بر زلف او ننشیند.

۱-۳. فرم‌پذیریِ تجربهٔ واحد

وقتی ماده یا موضوعی که تجربه می‌شود، راهش را تا انتها طی می‌کند، تجربه‌ای واحد به‌دست می‌آید.

> آن گاه و تنها آن گاه است که این تجربه در درون جریان کلی تجربه، یکپارچه می‌گردد و از تجربه‌های دیگر متمایز می‌شود. این فرایند چنان طی می‌شود که پایان

> آن نقطهٔ اوج است، نه انقطاع. چنین تجربه‌ای یک کل است و دارای کیفیت تفرّد بخش و خودبسندگی خاص خویش. این تجربه تجربه‌ای واحد است (دیویی، ۱۳۹۱: ۶۰).

تجربه‌هایی همچون تجربهٔ کوچ نیز از آن نوع تجربه‌هایی هستند که الگو و ساختار دارند و آغاز و انجام آن‌ها مشخص است. در تجربه‌هایی همچون تجربهٔ کوچ، هر جزئی که از پی آمده است، آزادانه و بی‌وقفه و بدون هیچ جای خالی و شکافی در درون چیزی جاری می‌شود که بعد از آن می‌آید.

> در عین حال، این‌همانی یا هویت ذاتی اجزاء قربانی نمی‌شود ... در تجربهٔ واحد، جریان از چیزی به چیزی است. در همان حال که یک جزء به جزئی دیگر می‌انجامد و یک جزء ادامه‌دهندهٔ همان چیزی می‌شود که پیش‌تر در جریان بوده است. هر کدام فی نفسه جریان پیدا می‌کنند. کل پایدار را مراحل متوالی‌ای که برجستگی‌های جلوه‌های آن‌اند تنوّع می‌بخشند (دیویی، ۱۳۹۱: ۶۱).

در مسیر کوچ، همواره، درنگ‌ها و استراحت‌گاه‌هایی هست؛ ولی آن‌ها علامت و معرّف کیفیت حرکت‌اند، نه نشانهٔ اتمام یا انتهای قطعی مراحل کوچ. درواقع، این درنگ‌ها جریان پیوستهٔ کوچ را جمع‌بندی می‌کنند و مانع پراکنده شدن و هدر رفتنش می‌شوند.

ماهیت عاطفه آنگاه معلوم می‌گردد که قالبی به آن داده شود؛ یعنی به صورت مشخصی ظهور کند. بدین لحاظ، عاطفهٔ کاملاً شکل گرفته و بیانی که عاطفه از طریق آن به ظهور می‌رسد، از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند. در حقیقت، آن‌ها با هم یکی و یگانه می‌شوند. عاطفه به‌سبب آنکه در هیئت صورتی درآمده است، هویدا می‌شود و بدین‌سان هستی می‌یابد. از این سخن چنین نتیجه گرفته می‌شود که هویت عاطفه‌ای که در اثری هنری و ادبی بیان می‌شود به نحو تفکیک‌ناپذیری با هویت اثر هنری و ادبی پیوند دارد (ریدلی، ۱۳۸۷: ۷۵-۷۶). کلایو بل معتقد است که «تنها کیفیت مشترک میان همهٔ آثار هنری بصری همان فرم معنادار است» (کالینسون، ۱۳۸۸: ۹۸).

اگر بپذیریم که فرم تابع کارکرد است (کارول، ۱۳۸۷: ۲۲۲)، بر همین اساس، فرم شعر کوچ را کارکردی که برای ایفای آن ساخته شده است، تعیین می‌کند. پیوند فرم یا صورت با توازن و هماهنگی، از دیرباز مورد توجه اندیشمندان حوزه‌های مختلف بوده

است. از این منظر، زیبایی چیزی جدای از تجربهٔ واحد کوچ نیست و از سوی دیگر، امر زیبا، هم از زندگی بی‌واسطهٔ کوچ‌نشین معنا و مفهوم می‌گیرد و هم معناها و مفاهیم زندگی او را بازنمایی می‌کند.

۲-۳. تجربه، فرم و زیبایی

چنانکه لوکاچ (۱۳۸۸: ۵۱) اشاره می‌کند، صورت می‌تواند به‌مثابهٔ بنایی نگهدارنده در برابر کثرت آشوبناک زندگی عمل کند. چنین صورت‌هایی در جهت سازمند کردن امور توضیح‌ناپذیری که به دلایل متعدد در زندگی مادی پدید آمده‌اند، عمل می‌کنند. هنگامی که آشوب طبیعت در زندگی کوچ‌نشین دست به کار می‌شود و توازن او را به هم می‌زند، او برای غلبه بر این آشوب و گسست و بازیابی توازن، چنانکه پیش‌تر اشاره شد، باید خود را با اوضاع موجود و پیش رو هماهنگ سازد. این تلاش به فرم‌هایی نیاز دارد که مفاهیم پنهان هستی را به‌روشنی آشکار کند. اصولاً هر بیانی مبتنی بر متمایز ساختن است. «متمایز ساختن و مفهوم کردن عواطف شکل‌نیافتهٔ شخصی برای خود فرد است» (ویلکینسون، ۱۳۸۸: ۲۹)؛ متمایز ساختنی که هستی آن بر فرمی آشکارکننده استوار است. این فرم‌ها و صورت‌ها به‌سبب تکرار هرساله، کم‌کم جنبهٔ آیینی می‌یابند و ساختارها و حدود و مرزهایشان تثبیت می‌شود. هم از این سان است شعرهایی که در کشاکش دیگر کنش‌ها معمولاً به آواز خوانده می‌شود. فرم این شعرها تا اندازهٔ بسیاری نزدیک به دیگر فرم‌های تثبیت‌شده در میان کوچ‌نشینان است. چنین فرمی در شعر، گاه کوتاه است و همچون دیگر مراحل کوچ در محور افقی و گذرا بسط می‌یابد که به آن‌ها بیت می‌گویند و اغلب حاوی مضامین عاطفی وغنایی از تجربهٔ تنهایی و عشق و حرمان‌اند و گاه همچون گذار از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر کوچ، محور عمودی را نیز در بر می‌گیرد. البته، در این صورت، هر یک از ابیات، چنانکه پیش‌تر در مورد مراحل کوچ اشاره شد، موجودیت و ارزش معنایی و زیبایی‌شناختی خاص خود را دارند و حرکتشان در محور عمودی، وابسته به درهم‌تنیدگی و گذار و انتقال به مراحل (در این جا ابیات) بعدی است و بدین شیوه، همهٔ ابیات در کنار هم و جدا از هم در زمینه‌ای که خود به نوعی فرم ناپیدایی است که همهٔ کنش‌ها و فرم‌های کوچک‌تر را در بر می‌گیرد،

به‌مثابهٔ تجربه‌ای کامل و واحد ادراک می‌شوند. مانند ترانه‌های کار و اشعاری که در سوگ درگذشتگان یا در جشن عروسی می‌خوانند.

زیبایی برای کوچ‌نشین به‌شدت آغشته به زندگی است. هنرش به‌مثابهٔ تجربه است؛ آن هم نه تجربه‌ای در حاشیه، بلکه تجربه‌ای که او را هر روز و شب بر پای داشته است و هستی او را در دل طبیعت ساختار می‌بخشد. برای مثال، تجربهٔ برف تجربه‌ای زیباست؛ اما در همان حال، این برف کشنده نیز هست و گاهی نیز میان افراد و آنچه می‌خواهند (چه معشوق باشد و چه پناهگاه و چراخوری) فاصله می‌اندازد. از این روست که چنین زیبایی‌هایی به شکل خنثی تجربه نمی‌شوند و حرکت و پویایی مستمری را در جهت رسیدن به تعادل و توازن می‌طلبد. همچنین است تجربهٔ رود و کوه و آفتاب و دیگر مظاهر طبیعت.

ورکشی آور تری دلم بخروشه	مو ایترسم برفی بیا رهیله بپوشه
اوو رو لنگر بدم دارم یه پیومی	یه کلوم کاغذی یه دعا سلومی
که زردنه بگوین کوگس بخونه	سرچارده نوم خدا دی مال کنونه
تو به دیر و مو به دیر، که وسته میونه	مر خدا طاقت بده، دل هردومونه
کاشکی مو کوگی بیدم، تو چشمه سارون	کاشکی تو گلی بیدی، مو اور بهارون

برگردان: ابر باران‌زایی در آسمان پیدا شده، دل من به جوش و خروش افتاده است؛ زیرا می‌ترسم برفی بیاید و راه‌های رسیدن به معشوق را بپوشاند. ای آب رودخانه اجازه بده من از تو عبور کنم؛ زیرا پیامی برای معشوق دارم همراه با نامه‌ای و دعا و سلامی. به زردکوه بگویید تا کبکش آواز بخواند، همین چهاردهم ماه خدا بخواهد وقت کوچ ایل است (کوچ همیشه در چهاردهم ماه انجام می‌شد. وقتی که نحوست سیزدهم ماه را پشت سر گذاشته بودند). تو از من دوری و من از تو دورم و کوه هم میانهٔ ما حائل شده است. مگر خدا به دل‌های ما صبر و طاقتی بدهد [که این هجران را تحمل کنیم]. ای کاش من کبکی بودم و تو چشمه‌ساری [تا هر روز تو را می‌دیدم] و ای کاش تو گلی بودی و من ابر بهاران [تا بر تو می‌باریدم].

تجربه در اوج خویش، بر هم‌تافتگی و درهم‌تنیدگی خود Self و جهان اعیان و رویدادها دلالت می‌کند و به جای آنکه بر تسلیم شدن در برابر هوس و بی‌نظمی باشد، نمونهٔ منحصربه‌فردی است از ثباتی که نه از جنس رکود، بلکه چرخه‌وار و

> بالنده است. تجربه از آنجا که تحقق و به بار نشستن موجود زنده در تقلاها و دستیابی‌هایش در جهان چیزهاست، هنری است در نطفه، و حتی در اشکال ابتدایی‌اش نویدبخش آن ادراک سرورآمیزی است که همانا تجربهٔ زیبایی‌شناختی است (دیویی، ۱۳۹۱: ۳۵).

هنر و شعر بختیاری را نمی‌توان از زمینه‌هایی که تجربه‌های بی‌واسطه در آن‌ها شکل می‌گیرد، جدا ساخت. همچنین، بدون در نظر گرفتن این زمینه‌ها حفظ ویژگی معناداربودنشان امکان‌ناپذیر است. شعر این مردمان به هیچ روی، هنری زینتی صرف نیست؛ بلکه هنری است از جنس زندگی و برای زندگی. آثاری که آن‌ها را می‌توان به‌عنوان آثار هنری در نظر گرفت نیز همین وضع را دارند؛ کوزه‌ها و خیمه‌ها و قالیچه‌ها و بافتنی‌های مختلف بیش از آنکه ذوق زیبایی‌شناختی مردمان کوچ‌نشین را بنمایند، بیشتر ابزار و مصنوعاتی هستند که مهارت و عضویت در گروه و قبیله را به نمایش می‌گذارند؛ هر چند، به هر روی، زیبایی را در این آثار می‌توان درک کرد.

شاید در نخستین نگاه چنین به نظر برسد که شعر کوچ بختیاری در محور عمودی و در طول روایت خویش انسجام چندانی ندارد و به‌سبب تمرکز بر قطعات و عناصر مختلف و سپس، گذار از یک عنصر یا قطعه به عناصر و قطعات دیگر، در فرم‌پذیری نهایی چندان موفق نبوده است؛ اما با درنگ بیشتر بر کل روایت، آشکار می‌شود که در این گونه شعرها، فرم با شیوه‌ها و تمهیدات معهود و مرسوم شکل نمی‌گیرد. در واقع، فرم در این اشعار، شدیداً متأثر از تجربه‌های بلافصل زندگی کوچ‌نشینی است. به زبان دیگر، تجربهٔ کوچ که ابتدا و انتهای مشخص دارد، تجربه‌ای است کامل که از خلال آن می‌توان به معناها و اهداف مشخصی دست یافت. اما آنچه در اینجا اهمیت دارد، آن است که چنین تجربه‌هایی به هیچ وجه، تجربه‌هایی یکدست محسوب نمی‌شوند. تجربهٔ کامل بدان معناست که در میان این ابتدا و انتها، مراحل و تجربه‌ها و برخوردهایی دیده می‌شود که هر کدام از آن‌ها، خود به‌تنهایی، ارزش و معنا و چارچوب ادراکی ویژهٔ خود را دارد؛ یعنی هر مرحله هم‌زمان با حفظ استقلال تجربی خود به مراحل بعدی می‌پیوندد؛ زیرا رسیدن به تجربهٔ کامل کوچ مستلزم حرکت و گذارهای پیوسته است. به همین سان نیز شعری که حاصل این گونه تجربه‌هاست، با حفظ کلیت روایی خود، در محور افقی نیز استقلالی نسبی می‌یابد. چنانکه گویی هر

بیت سرنوشت و ارزش زیبایی‌شناختی خاص خود را دارد و از سوی دیگر، تنها در صورت قرار گرفتن در بافتی وسیع‌تر، یعنی روایت شعری، به شعری تبدیل می‌شود که می‌توان آن را شعر کوچ خواند. بر این اساس است که انواع بیت‌ها، منظومه‌های غنایی یا حماسی ترانه‌ها، سوگ سرودها و ... در درون یک ساختار بزرگ‌تر، یعنی تجربهٔ کوچ فرم می‌پذیرند و قابل فهم می‌شوند.

۴. خودِ جمعی کوچ‌نشین در تقابل با خودِ فردی

شعر کوچ بختیاری شعری است از آنِ همهٔ ایل و معمولاً راوی یا راویان آن آشکار نیستند. شعر و رقص و آواز جزئی از زندگی هستند و در آن و با آن زیست می‌کنند؛ اما در زندگی مبتنی بر مقتضیات شهرنشینی امروز،

> به‌سبب تغییراتی که در شرایط صنعتی روی داده است، هنرمند (و شاعر و نویسنده) از جریان‌های اصلی پیوندهای عملی کنار نهاده شده است. صنعت شکل ماشینی پیدا کرده است و هنرمند نمی‌تواند همچون ماشین تولید انبوه کند. یکپارچگی شخصیت او در قیاس با زمانی که در جریان طبیعی خدمات اجتماعی جای داشت، کمتر شده است. حاصل، نوعی از فردگرایی زیبایی‌شناسانه است. هنرمندان خود را ناگزیر می‌بینند به کارشان پناه ببرند که برایش در حکم نوعی وسیلهٔ بیان خویشتن است. آن‌ها برای آنکه تمایل نیروهای اقتصادی را اجابت نکنند، غالباً احساس می‌کنند که باید دربارهٔ جریده‌روی و کناره جستن خویشتن تا حدی غیرعادی مبالغه کنند. درنتیجه، در تولیدات هنری به درجه‌ای باز هم بیشتر حال و هوای اموری مستقل و سرّی را پیدا می‌کنند (همان، ۲۰-۲۱).

تنهایی کوچ‌نشین به‌طور هم‌زمان، هم فردی و هم جمعی است. هم او تنهاست و هم ایل در میان کوه‌ها و درّه‌ها و در معرض خشم و عطوفت طبیعت. بدین‌سان هم بر گرد تنهایی خود مرز می‌تند و هم در همان زمان، به طرز تناقض‌آمیزی مرزهای فردی-اش فرومی‌پاشد. به یاد بیاوریم فریادهای سوزناک او را در ترانه‌های برزیگری که از تنهایی و دوری از ایل و یار ایلیاتی ناله سر می‌دهد، هر چند تنهایی او درحقیقت احساس تنهایی است، نه خود تنهایی. یک مرد ایلی وقتی تنهاست که از ایل دور باشد، هر چند خود به واقع تنها نباشد.

چی کنار لو ره سر گمب گچونم | باد ایا باد ایروه خوم دونم و جونم
ای خدا صوری بم بده ایمون محکم | مال کنون سرُمَ نها به زونیِ غم
شو دراز و مه بلند دل نیگره جا | خم رَوُم به غریبی رم نیگره پا
کو اسپید سیل ایزنم زرده دیاره | جگرم ذره ذره دل پنج پاره

برگردان: مانند کُناری در کنار راه که بر تپه‌ای گچی سر برآورده است در هجوم بادها منم و جان خودم. ای خدا تو به من صبر و ایمان محکمی عطا کن؛ چرا که کوچ [ایل یار] سر مرا بر زانوی غم نهاده است. شب دراز است و ماه در بالای آسمان، دل من آرام و قرار ندارد. می‌خواهم به غریبی بروم، ولی پایم یاری نمی‌کند و به راه نمی‌افتد. از کوه‌سپید نگاه می‌کنم و زردکوه را می‌بینم، جگرم از داغ حسرت ذره ذره می‌شود و دلم پاره پاره.

مرگِ مرد کوچ‌نشین نیز مرگی است که به شدت از انفعال به دور است. مرگ او همواره مقرون با حرکت و عمل است و چون با کنش‌های دفاعی و بازدارنده و نجات-دهنده (هم برای خود و هم برای ایل) همراه است، مرگی حماسی می‌شود. بدان سبب که حیات و ادامهٔ حرکت ایل به کنش‌هایی از این نوع وابسته است. این کنش‌ها به هیچ وجه و در هیچ حالتی کنار نهاده نمی‌شود؛ به همین سبب است که عاشق حاضر است همه چیز حتی جانش را به معشوقش بدهد؛ اما تفنگش را نه.

تونخدا، تون سید ممّد بیو سر مزارم | کِل بزن سرو بخون وا کن قطارم
هر چه دارم قربونت غیرا تفنگم | یه شووی مهمونتم سحر به جنگم

برگردان: تو را به‌خدا تو را به سید محمد، بر سر مزار من بیا، برایم کل بزن، آواز شادیانه بخوان و قطار فشنگم را باز کن. هرچیزی که دارم فدای تو به‌جز تفنگم. شبی را مهمان تو هستم و سحرگاه به جنگ خواهم رفت .

تجربهٔ شعری که در شعر کوچ بختیاری ارائه می‌شود، تجربه‌ای منفرد نیست؛ بلکه تجربه‌ای مربوط به همهٔ ایل است و راوی مشخصی ندارد و راوی در مقام مرجع شعر جای نمی‌گیرد. به همین سبب، مرزهای فردی و جمعی سرایندگان این اشعار فرو می‌پاشد و در هم تنیده می‌شود.

هنر و شعر کوچ که محصول کنش‌های فردی و جمعی در پیوند با «عمل خودبنیادِ بیان» (هاین، ۱۳۸۶: ۱۷) است، همچون زندگی مشترک کوچ‌نشینان از ساحت‌های شخصی به ساحت‌های جمعی سوق می‌یابد. بدین سان، نیروهای حاصل از زندگی جمعی به هنر و شعر نیز منتقل می‌شود؛ زیرا

> زندگی‌های مشترک آدم‌ها در جمع، بس نیرومندتر از تجربهٔ زیستی یک فرد به تنهایی است. انسان هم‌گروه (Associated) انبوه عظیمی تجربهٔ حسی و عاطفی اندوخته است که بنابراین به آسانی در دسترس است و خویشتن یا ذهن مشترک را می‌سازد (کادول، ۱۳۹۱: ۱۷۹-۱۸۰).

۵. جهان بیگانه و جهان آشنا

اشیایی که کوچ‌نشین با آن‌ها مواجه است، اشیایی هستند که به روش‌های مختلف با زندگی او پیوند یافته‌اند. چنین شیئی هم می‌تواند مصنوع دست او باشد و هم به‌طور طبیعی در برابر او. در برابر بودن اشیا طبیعی به معنای تقابل و جدا بودن آن‌ها از او نیست؛ بلکه در عرصه‌ای که او مرحله به مرحله سکنی می‌گزیند، هر شیئی که در مسیر اوست، جزئی از او و زندگی او می‌شود و به قول هارتمان «اشیاء در درون عرصه‌ای قرار دارند که زندگی انسانی در آن روی می‌دهد؛ یعنی در عرصهٔ عمل کردن و کوشیدن، رنج بردن، تلاش کردن در عرصهٔ روابط و وضعیت‌های انسانی ... » (۱۳۸۳: ۲۶۶). با این دیدگاه، انسان کوچ‌نشین، اشیا و مرزها و زمینه‌ها و به طور کلی، جهان بیگانه را با عمل خویش، به جهانی آشنا تبدیل می‌کند که باید مسیر و حیات خود را در آن شکل بدهد؛ از این رو، جهان او آن حوزه‌ای است که منِ او درک می‌کند و به قول تری ایگلتون «جهان آن چیزی است که من فرض یا "قصد" می‌کنم و باید در رابطه با من و در پیوند با آگاهی من درک شود» (۱۳۹۰: ۸۱). پدیدارشناسان نیز از همین زاویه به جهان می‌نگرند و بر این باورند که «تجربهٔ زیسته‌شدهٔ آدمی با موضوع درگیر می‌شود و آن را به جزئی از زندگی خویش بدل می‌سازد» (فرهادپور، ۱۳۸۷: ۸۳).

بر همین اساس جهان برای یک ایلیاتی کوچنده در طبیعت و نهایتاً در اشیا مختصری که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار دارد، خلاصه می‌شود. طبیعتی که او در شعرش منعکس می‌کند نیز منحصر می‌شود به آن دسته از مظاهر طبیعی که در مسیر

سفر هر سالهٔ خود با آن‌ها برخورد می‌کند؛ کوه، درخت، رود، سنگ و صخره، گل و گیاه، برف و باران و به‌طور کلی آنچه قله‌ها و دامنه‌ها و دشت‌های زاگرس به او نشان می‌دهد. بدیهی است اگر در شعر عامیانهٔ بختیاری به هیچ روی از کویر و شن‌های روان و ریگزاران داغ و آفتاب سوزان صحرا نشانی نمی‌بینیم یا از دریا و جنگل‌های سرسبز خبری نیست؛ زیرا آنچه به تجربه درنیاید، در شعر او هم منعکس نمی‌شود. اسب و تفنگ دو گوهر گران‌بها و از امتیازات خاص یک مرد کوچنده و ایلیاتی است. این دو نه‌تنها ابزار و عامل تفوق او بر موانع، بلکه مایهٔ امتیاز و تشخص او به حساب می‌آیند. چابکی در تیراندازی و سوارکاری از مهم‌ترین مهارت‌هایی است که مردان ایل باید به دست بیاورند تا شایستگی خود را به‌عنوان یک مرد لایق به اثبات برسانند.

اسب خوب تفنگ خوب پیای کاری — خدا داد هر سه شونه به بختیاری
خوم کلو اسبم کلو هجی‌ام کلو وه — تش بره دی به هوا سوار به گلوه
چویله دَسَه کُنُم بنم و کنارم — بورم و گرمسیر خذمت یارم
دست به ای دلم مزن چندی دردمنده — چی کنار لو ره پر کدش نمنده
لو هشک و دل تنگ وجاوارگه هاتون — بخت مو چی کچک سیاه چاله هاتون
کلِ چَشمه ای اِروُم گُلا بُووینِه چینُم — بَساکم مو ری تُونه گُلم دُوارته بینُم

برگردان: اسب خوب، تفنگ خوب و مرد کارآزموده، خدا هر سه را به بختیاری عنایت کرده است. خودم دیوانه‌ام اسبم دیوانه تفنگم دیوانه، آتش برپاست و دود به هوا و سواران در گلوگاه کمین کرده‌اند. چویل را با دست می‌کَنم و در دامن می‌ریزم، و برای یارم در گرمسیر سوغاتی می‌برم. به دل من دست مزن (از حال دلم نپرس) که بسیار دردمند است، مانند کُناری بر لب راه برگ بر آن نمانده است. با لب خشک و دل تنگ بر بازماندهٔ ایلتان جا مانده‌ام. بخت من مثل سنگ سیاه کنار آتش شماست. در کنار چشمه‌ای می‌روم و گل بابونه می‌چینم؛ بلکه روی تو را ای گل دوباره ببینم.

سخن آخر اینکه «هستی» و «شناخت» انسان مبتنی بر عمل است و عملش، هر چند ناآشکار، نوعی ساختن است و چنانکه ژیلسون اشاره می‌کند: «تمام فعالیت‌های بعدی بشر مستلزم هستی است و از آن ناشی می‌شود» (۱۳۸۷: ۳۱).

۶. نتیجه

کوچ شیوه‌ای از زیستن در جهانی است که امکان تجربه‌ای کامل و یگانه را برای انسان فراهم می‌کند؛ تجربه‌ای که طی آن انسان کوچنده به درک کاملی از خود و جهان مرتبط با خود می‌رسد. کوچ‌نشین از طریق همراهی و مشارکت در فرایند تغییرات محیط و فرم بخشیدن به محیطی که پیوسته در حال تغییر است، جهان بیگانه را به جهانی آشنا و قابل سکونت تبدیل می‌سازد و بدین طریق توازن و تعادل خود را همگام و هماهنگ با جهان به‌دست می‌آورد. این تجربهٔ بزرگ و محوری تمام شئون زندگی کوچ‌نشین را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و بر همین اساس فرم شعر کوچ متأثر از تجربه‌های بی‌واسطهٔ زندگی کوچ‌نشینی شکل می‌گیرد؛ تجربه‌هایی که در تلاش برای رسیدن به توازن و تعادل حاصل می‌شوند. بدین ترتیب شعر و هنر کوچ‌نشینان نه به‌عنوان پدیده‌ای بیرونی و تزیینی و موزه‌ای، بلکه جزئی جدایی‌ناپذیر از زندگی و محملی برای بازنمایی تمام تجربه‌های روحی و عاطفی آنان می‌شود. این چنین است که شعر عامیانهٔ بختیاری با دیگر تجربه‌های زیستی آن‌ها پیوند می‌یابد و کاملاً تابع کارکرد و نوع نیازهای چنین سبکی از زندگی می‌شود. فهم چنین اشعاری قطعاً نیازمند توجه دقیق مفسر به جنبه‌های خاص زیبایی‌شناختی و معرفت‌شناختی مبتنی بر سبک زندگی کوچ‌نشینی خواهد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. اشعار محلی مقاله به نقل شفاهی از فتح‌الله. اکبری، ساکن گندمانِ چهارمحال و بختیاری و محمد کرمی ساکن سوق کهگیلویه و بویراحمد و نیز آلبوم ***آستاره*** از بهمن علاءالدین (مسعود بختیاری) است.

منابع

- افشار سیستانی، ایرج (۱۳۸۳). «هنر و فرهنگ مردم جامعهٔ عشایر چهارمحال و بختیاری». ***فصلنامهٔ هنر***. ش ۶۱. صص ۱۸۳-۱۹۸.
- ایگلتون، تری (۱۳۹۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس مخبر. چ ۶. تهران: نشر مرکز.

- _____ (۱۳۹۶). ***چگونه شعر بخوانیم***. ترجمهٔ پیمان چهرازی. تهران: آگه.
- برمن، مارشال (۱۳۸۹). ***تجربهٔ مدرنیته***. ترجمهٔ مراد فرهادپور. چ ۷. تهران: طرح نو.
- پرتوی، پروین (۱۳۹۲). ***پدیدارشناسی مکان***. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- تولستوی، لئون (۱۳۸۴). ***هنر چیست؟***. ترجمهٔ کاوه دهگان. چ ۱۲. تهران: امیرکبیر.
- جمشیدیان، ماندانا (۱۳۹۰). «برزگری‌ها: ترانه‌های کار درو در بختیاری». ***ادبیات و زبان های محلی ایران‌زمین***. س ۱. ش ۳. صص۵۷-۹۸.
- حسینی، بیژن (۱۳۸۶). ***اشعار و ترانه‌های مردمی بختیاری به انضمام شرح جنگ‌ها و حماسه‌ها***. چ ۲. اصفهان: شهسواری.
- خسروی، عبدالعلی. (۱۳۷۹). ***بختیاری در جلوه‌گاه فرهنگ***. اصفهان: شهسواری
- دووال، فرانس و همکاران (۱۳۸۹). ***گفت‌وگوهایی دربارهٔ انسان و فرهنگ***. ترجمهٔ ناصر فکوهی. تهران: نشر فرهنگ جاوید.
- دیویی، جان (۱۳۹۱). ***هنر به‌منزلهٔ تجربه***. ترجمهٔ مسعود علیا. تهران: ققنوس.
- ریدلی، آرون (۱۳۸۷). «بیان در هنر». ***مسائل کلی زیبایی‌شناسی***. جرولد لوینسون. ترجمهٔ فریبرز مجیدی. قسمت اول. تهران: فرهنگستان هنر.
- ژیلسون، اتین (۱۳۸۷). ***درآمدی بر هنرهای زیبا*** *(جستارهایی دربارهٔ هنر و فلسفه)*. ترجمهٔ بیتا شمسینی. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- صفری، جهانگیر و ابراهیم ظاهری (۱۳۸۸). «بررسی ترانه‌های کار در عشایر بختیاری». ***فرهنگ مردم***. ش ۳۱ - ۳۲. صص ۱۶۹-۱۸۲.
- عبداللهی موگویی، احمد (۱۳۷۲). ***ترانه‌ها و مثل‌های بختیاری***. اصفهان: فردا.
- فرهادپور، مراد (۱۳۸۷). ***عقل افسرده***. چ ۲. تهران: طرح نو.
- فیشر، ارنست (۱۳۸۶). ***ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی***. ترجمهٔ فیروز شیروانلو. چ ۷. تهران: فرهنگستان هنر.
- قنبری عدیوی، عباس (۱۳۹۰). «گونهٔ ترانه در ادبیات عامهٔ بختیاری». ***ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین***. د ۱. ش ۱. صص ۱۴۳-۱۶۸.
- کادول، کریستوفر (۱۳۹۱). ***وهم و واقعیت***. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: ثالث.
- کارمن، تیلور (۱۳۹۴). ***مرلو- پونتی***. ترجمهٔ مسعود علیا. چ ۲. تهران: ققنوس.

- کارول، نوئل (۱۳۸۷). ***درآمدی بر فلسفهٔ هنر***. ترجمهٔ صالح طباطبایی. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- کالینسون، دایانه (۱۳۸۸). ***تجربهٔ زیباشناختی***. ترجمهٔ فریده فرنودفر. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- گامبریچ، ارنست هانس (۱۳۸۸). ***تحولات ذوق هنری در غرب*** *(گرایش به اصول هنرهای آغازین)*. ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- لوکاچ، جورج (۱۳۸۸). ***جان و صورت***. ترجمهٔ رضا رضایی. چ ۲. تهران: نشر ماهی.
- ویلکینسون، رابرت (۱۳۸۸). ***هنر، احساس و بیان***. ترجمهٔ امیر مازیار. چ ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- هارتمان، نیکلای (۱۳۸۳). ***بنیاد هستی‌شناسی***. ترجمه شرف‌الدین خراسانی. تهران: مرکز بین‌المللی گفت‌وگوی تمدن‌ها و هرمس.
- هاین، هیلده (۱۳۸۶). ***هنر عمومی***. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: فرهنگستان هنر.

Culture and Folk Literature_____Year. 6, No. 21, August & September 2018

The Experience of Migration and Its Reflection in Bakhtiari Folk Poetry

Mehrdad Akbari Gandomani[*1] , Farhad Karami [2]

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature / Arak University
2. Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature/ Arak University.

Receive: 14/04/2017 Accept: 25/06/2018

Abstract

This article seeks to answer two questions: first, what effects has the experience of migration had on Bakhtiari poetry as a unique experience? And second, how do these poems represent and interpret the outer and inner worlds of these migrating nomads? In this paper an attempt has been made to analyze some aspects of the form and content of the Bakhtiari poetry which has been formed through the great experience of migration and to illustrate the philosophical and aesthetic aspects of this experience through folk songs and poems. The research methodology and theoretical foundation of the current research are based on the notions of " Sporadic " and " Completed" experience outlined in John Dewey's book entitled " Art as Experience". The results of the present study showed that the experience of migration as a great central experience has strongly influenced the mind and the worldview of these migratory humans in such a way that both the form and content of Bakhtiari folk poetry have been influenced by it and, on a more general basis, this experience has tied the mentality, aesthetics and ontological system of these people to their lifestyles.

Keywords: Poetic experience, Experience of migration, Bakhtiari folk poetry

***Corresponding Author's E-mail:** m-akbari@araku.ac.ir